



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO, CONTABILIDADE E GESTÃO DE
POLÍTICAS PÚBLICAS

CAIO CÉSAR MEDEIROS DE MORAIS

**POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA SOBRE A LEI
DO AUDIOVISUAL E DIVERSIDADE DE GÊNERO NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS**

BRASÍLIA

2019

CAIO CÉSAR MEDEIROS DE MORAIS

**POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA SOBRE A LEI
DO AUDIOVISUAL E DIVERSIDADE DE GÊNERO NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Gestão de Políticas Públicas pela Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas, Universidade de Brasília – UnB.

Orientadora: Prof. Dr. Franco de Matos.

BRASÍLIA

2019

CAIO CÉSAR MEDEIROS DE MORAIS

**POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA SOBRE A LEI
DO AUDIOVISUAL E DIVERSIDADE DE GÊNERO NAS PRODUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Gestão de Políticas Públicas pela Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas, Universidade de Brasília – UnB.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Franco de Matos
Orientador

Prof.
Examinador

Prof.
Examinador

RESUMO

O mercado cultural no Brasil é fomentado por leis de incentivo, entre elas está a principal lei de incentivo do cinema, a Lei do Audiovisual, que garante a produção de vários filmes nacionais, sendo também uma lei de extrema importância dentro do Sistema Nacional de Cultura. O presente trabalho iniciou com a ideia de entender o mercado como principal agente da Lei do Audiovisual e um agente importante dentro da cultura e como essa influência atua dentro da diversidade cultural, como essa influência atua na representação de uma minoria dentro do mercado audiovisual, no caso o grupo das mulheres. Iniciando com as definições e históricos das políticas públicas culturais para que seja possível entender como a cultura é importante para uma sociedade e como surgiu a criação da Lei do Audiovisual. Chegamos até a criação da Ancine, principal agente estatal e responsável pela Lei, que foi uma via para o entendimento do federalismo em relação às políticas públicas culturais, principalmente as políticas de incentivo fiscais. Depois de passar pela história das produções cinematográficas nacionais e mostrar os conceitos de minorias e como elas são importantes para uma sociedade com diversidade cultural, existe um esforço de pegar as principais regiões produtoras cinematográfica do país, as regiões com maior aporte da Lei do Audiovisual e comparar com o restante do território nacional, para que talvez encontremos uma relação entre o fenômeno da lei e o fenômeno da diversidade. Com isso descobrimos que lei não necessariamente interfere na questão da diversidade, ou seja, não contribui e não atrapalha, fazendo com que os agentes estatais precisem ser mais ativos para que realmente ocorra uma melhoria na diversidade cultural no país.

Palavras-chave: Política cultural; Lei do Audiovisual; Diversidade cultural;

ABSTRACT

Keywords:

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Total de Produções Nacionais nos anos de 1995-2017	27
Tabela 2 – Total de Produções Nacionais nos anos de 2016-2017	28
Tabela 3 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 1995-2017	39
Tabela 4 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 2016-2017	30
Tabela 5 – Total de Financiamento nos anos de 1995-2017	31
Tabela 6 – Total de Financiamento nos anos de 2016-2017	32
Tabela 7 – Número de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 1995-2017	33
Tabela 8 – Número Total de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 2016 -2017	34
Tabela 9 – Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 1995-2017	35
Tabela 10 - Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 2016-2017	36

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Total de Produções Nacionais nos anos de 1995-2017	27
Gráfico 2 – Total de Produções Nacionais nos anos de 2016-2017	28
Gráfico 3 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 1995-2017	29
Gráfico 4 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 2016-2017	30
Gráfico 5 – Total de Financiamento nos anos de 1995-2017	31
Gráfico 6 – Total de Financiamento nos anos de 2016-2017	32
Gráfico 7 – Número de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 1995-2017	33
Gráfico 8 – Número Total de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 2016-2017	34
Gráfico 9 – Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 1995-2017	35
Gráfico 10 - Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 2016-2017	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS	10
1.1 Políticas públicas culturais.....	10
1.1.1 Breve histórico das políticas públicas culturais no Brasil.....	12
1.2 Ancine	14
1.2.1 Ancine como agente regulador	16
1.2.2 Federalismo e políticas culturais	17
1.2.3 Historia das Produções Cinematográficas no Brasil.....	19
2 DIVERSIDADE	Error! Bookmark not defined.
2.1.1 Diversidade de Gênero	Error! Bookmark not defined.
2.1.2 Análises Históricas	23
3 METODOLOGIA DE PESQUISA	25
3.1 Análises comparativas.....	25
3.2 Detalhamento e Fundamentação	25
4 INDICADORES COMPARATIVOS	27
4.1 Dados comparativos e análise comparativa.....	27
4.2 Comparativo sobre Diversidade de Gênero	38
5 CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	41

INTRODUÇÃO

Visando gerar novas formas de receita desde o final da década de 80 até os tempos contemporâneos, as leis de incentivo a cultura criam artifícios de extrema importância na criação de bens culturais no Brasil (BOTELHO, 2001). Uma das leis de incentivos criadas foi a Lei nº 8.685/1993, também conhecida como a lei do audiovisual, que teve o intuito de recuperar a indústria e o mercado audiovisual que estava em crise com o fim da Embrafilme.

Bourdieu (2005) chega à conclusão que a cultura tem uma relação intrínseca com a economia e com o mercado. O meio do mercado cultural possui características únicas, visto que os bens culturais podem ser analisados como algo com uma dupla faceta, com uma de valor cultural e outra face com valor mercadológico. As leis de incentivo a cultura trabalham

dentro desse raciocínio duplo da cultura, visto que uma empresa quando se associa a uma produção cultural, gera grandes vantagens midiáticas, conhecidas também como marketing cultural.

Essa linha de pensamento de financiamento fortalece o mercado em detrimento da própria cultura em si, mas tendo em mente que no início da década de 90, essa parceria público privado era vista como a única forma de montar e estruturar uma indústria cultural sustentável. (JOHN LIE, 1997).

A diversidade cultural é extremamente importante para que qualquer sociedade seja mais justa tanto nos seus valores quanto na questão da desigualdade social. A diversidade social trás uma gama de reflexões que são de fundamental importância sobre igualdade e de como certos grupos sociais são discriminados por suas características. As mulheres são consideradas uma minoria dentro da sociedade, que será mais bem abordado mais adiante do trabalho.

Dentro desse contexto mercadológico é possível observar o comportamento das produções cinematográficas, como elas montam e se estruturam. As produções de filmes no Brasil mostram uma conduta de pouca diversidade cultural, principalmente na questão de gênero, demonstrando pouca influência dos agentes estatais nas produções, deixando que os agentes privados dominem quase todos os setores dessas produções. Será analisado também o papel da Ancine dentro da diversidade cultural, como ela atua como agente estatal sobre os agentes privados.

O estado do Rio de Janeiro e o estado de São Paulo são os principais redutos das principais produtoras cinematográficas do país, sendo responsáveis por a grande maioria dos filmes nacionais. Neste trabalho será abordada uma metodologia comparativa, tendo como base as produções do eixo RJ-SP, para que seja possível analisar a importância dessas regiões para a indústria cinematográfica nacional e para saber se o mercado influencia de forma significativa essas produções e talvez seja possível observar se essas duas regiões causam uma influência direta no país em relação à diversidade cultural, principalmente em relação às mulheres, que será o foco deste trabalho.

Como objetivos específicos, este trabalho pretende analisar as produções realizadas nos anos de 1995 e 2017 que enviaram projetos para receberem o auxílio da lei do audiovisual e se essas produções oferecem uma diversidade de gênero dentro do cargo de direção, com base nos conceitos que serão abordados ao longo do trabalho. Será feito um recorte temporal nos anos de 2016 e 2017 para que se possa fazer uma análise mais precisa e para que seja

viável perceber os tipos de comportamentos que ocorrem e se esses comportamentos se repetem ao longo dos anos.

A lei do audiovisual como objeto de estudo foi escolhido pelo fato de ser uma das principais leis de incentivo a cultura, sendo a principal relacionada ao cinema, e o cinema é uma das principais fontes de entretenimento e uma grande geradora de receita para o país. Outro fator para a escolha foi o fato de que para se alcançar uma sociedade menos preconceituosa, é preciso que mais visões de mundo sejam repassadas para a sociedade, e como o cinema é uma forma muito interessante de comunicação, o intuito é analisar se o mercado audiovisual nacional está interessado nessa ideia ou não.

O objetivo principal é tentar observar se dentro dessas produções existem dois fenômenos, o primeiro sendo a influência mercadológica dentro das produções cinematográficas e o segundo fenômeno a diversidade cultural dentro dessas produções e se existe uma relação entre esses fenômenos, se o primeiro fenômeno influencia o segundo, gerando uma relação de causa e efeito.

1 POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS

1.1 Políticas públicas culturais

O conhecimento na área de políticas culturais esta gradativamente se intensificando, ganhando cada vez mais profundidade e se consolidando nos estudos acadêmicos. Com isso, encontramos alguns conceitos que utilizaremos para embasar e alimentar o presente trabalho. Em 1970, a UNESCO desenvolveu ao longo de conferencias e debates, dois tipos de politicas: as politicas de democracia cultural e democratização da cultura.

A primeira buscando um contraponto a cultura já predominante, tentando colocar a cultura popular no mesmo cenário que a alta cultura. Já a segunda tenta democratizar o acesso a cultura existente, facilitando o acesso da população para a cultura da elite.

O autor Ezequiel Ander-Egg diz que a democratização da cultura abre oportunidades para a inclusão da população no meio artístico e cultural, trás a chance de entrar em contato com os instrumentos culturais, para que assim, possam desenvolver uma cultura autônoma (ANDER-EGG, 1987). Michael Volkerling separa a política cultural em dois momentos distintos até a chegada do neoliberalismo nos anos 1980.

O primeiro momento traz como já dito anteriormente, abrir as portas para a alta cultura, considerada um bem publico, a que todos deveriam ter acesso para uma qualidade de vida melhor. O segundo momento vem como uma crítica ao primeiro, colocando que o

elitismo é danoso, trazendo convenções culturais para manipular e distinguir as classes (VOLKERLING, 1996).

Para a autora Anita Simis, a política cultural está dentro das políticas públicas, levando em conta que política pública,

significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão (SIMIS, 2007, p.).

Segundo a autora, é preciso levar em consideração que a cultura é um direito adquirido e fundamental, ou seja, algo com características e importância muito maior para ser considerada somente como uma ferramenta econômica, apesar de ter sim uma relevância grande nesse setor. A cultura é de extrema importância para uma sociedade democrática, e para que esse direito social seja respeitado e difundido, é preciso uma maior intervenção estatal por meio de ferramentas, aparelhos e instituições (SIMIS, 2007).

A expressão “economia da cultura” passou de fato a ser recorrente nos anos 90, ou seja, a cultura só poderia ser produzida se fosse financeiramente viável, se fosse algo rentável comercialmente. Em países como o Brasil, apenas essa vontade mercadológica significaria praticamente a extinção da grande parte das manifestações artísticas nacionais. A autora Cristiane Garcia Olivieri diz que não se pode negar ao cidadão o direito da livre manifestação artística, por simplesmente não atender as normas de rentabilidade do mercado, algo que mata a produção criativa de uma sociedade, visto que essa produção criativa não advém em função do valor mercadológico e sim de valores sociais, históricos e artísticos (OLIVIERI, 2004). Com o pensamento que uma produção cultural não pode apenas ser pensada com o viés mercadológico, a política pública cultural, que muitas vezes é aproveitada como uma política fiscal é usada como uma ferramenta, para que a sociedade tenha como garantia a produção e o consumo da cultura de forma mais igualitária.

A política pública cultural sempre teve um papel social de suma relevância, mas depois da década de 90, ganha uma importância econômica muito grande, que muitas vezes se sobressaiu em relação ao seu papel social. O autor Teixeira Coelho levanta quatro tipos diferentes de grupos de políticas públicas culturais, cada uma de acordo com seu nível intervenção, o primeiro grupo é o de políticas relativas ao mercado cultural, o segundo grupo é o de políticas relativas à cultura alheia, o terceiro grupo é as políticas relativas aos usos da cultura e por último é o grupo de políticas públicas relativas às instâncias institucionais de

organização dos circuitos culturais. O primeiro grupo compete a as ações a setores de produção, distribuição e consumo. O segundo representam os modos culturais que por algum motivo não conseguem entrar no mercado. O terceiro deve conseguir que a população consiga gozar de todas as atividades culturais que estão a sua disposição. E o quarto é responsável pela organização administrativa da cultura.

1.1.1 Breve histórico das políticas públicas culturais no Brasil

Análise histórica das políticas públicas culturais brasileiras pode começar depois da República Velha. Segundo o autor Antônio Albino Canelas Rubim, antes disso, o Estado não atendia amplamente os conceitos necessários para a realização de uma política pública cultural (RUBIM, 2006). Para o autor, o Estado apenas realizava pequenos atos culturais em determinados pontos da sociedade, mostrando uma fragilidade nos mecanismos de ação, e graças a essa fragilidade, o início tardio das políticas públicas culturais no Brasil.

Com a revolução de 1930, podemos observar as alterações políticas e administrativas, com novas demandas de novos atores, buscando espaço para que suas necessidades e reivindicações fossem atendidas. O autor coloca a entrada de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935 – 1938) e a criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930. Apesar de ser uma iniciativa municipal, Mário de Andrade conseguiu evidenciar de forma inédita, a importância da cultura para qualidade de vida, conseguiu introduzir novas definições para a cultura, não somente as artes tradicionais e também conseguiu trabalhar ações estatais de forma que alcançassem diferentes áreas da cultura (RUBIM, 2007).

Com o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) criado em 1939, é possível observar a implementação de uma política pública cultural que aprecia o nacionalismo, tenta apaziguar os ânimos entre as classes sociais e que realmente valoriza a cultura brasileira. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) teve um papel de protagonismo cultural até o final da década de 60, quando passou a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O SPHAN ajudou muito na preservação de várias obras e construções arquitetônicas barrocas, regendo uma ideia de apropriação do passado, para ajudar na educação da população sobre os bens culturais.

Em 1964 o cenário muda de forma significativa com o golpe militar e o início da ditadura no Brasil. Com a volta do tradicionalismo juntamente com um autoritarismo de proporções monumentais, grandes movimentos sociais são observados através das

manifestações políticas contra a ditadura. Mesmo com a censura e a repressão, os movimentos culturais e políticos foram aparecendo e ganhando força. O autor Rubim coloca de uma maneira muito interessante como a ditadura militar controlava a indústria cultural para poder manter a censura.

Com este objetivo, a instalação da infraestrutura de telecomunicações; a criação de empresas com a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional” (RUBIM, 2007, p.).

Durante o período mais sombrio da ditadura militar, a violência é constante e acontecem inúmeras prisões políticas e torturas nos porões do DOI – Codí, o que gerou um hiato cultural. Com a entrada do General Figueiredo e a repressão sendo mais controlada, o regime militar voltam a ter um controle autoritário e tradicionalista nas produções culturais. Durante esse período, o regime militar criou e começou a desenvolver a FUNARTE, a secretaria de cultura do MEC, entre outras instituições relevantes para a cultura. O autor Rubim fecha esse período militar na cultura de uma forma bem sucinta e clara.

Outra vez mais, reafirma-se a problemática da tradição, com a conexão entre autoritarismo e políticas culturais. Ainda que a maior parte da atuação do Estado tenha acontecido na fase de transição da ditadura, sua configuração continua sendo moldada por parâmetros do regime autoritário, em declínio. A ditadura também realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem qualquer interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país (RUBIM, 2007, p.).

O encerramento da ditadura militar traz um grande momento de revés cultural. Mesmo com a criação do Ministério da Cultura e a promulgação da Constituição de 1988, as mudanças quase que constantes nos principais cargos responsáveis pela cultura, geram uma falta de continuidade de trabalho e uma ausência de construção cultural significativa. Outro motivo e talvez o principal para essa instabilidade ocorre durante o governo Collor (1990-1992), com uma tentativa de um ensaio neoliberal no país, tirando parte da autonomia do Estado na área de produção cultural. “Collor, no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. Acaba com o ministério, reduz a cultura a uma secretaria e extingue inúmeros órgãos, a exemplo da FUNARTE, EMBRAFILME, PRÓ-MEMÓRIA, FUNDACEM, CONCINE” (RUBIM, 2007, p.).

Visto que o país estava com restrições fiscais, ocorreu uma diminuição do Estado para com a cultura, estimulando o mercado através de algumas Leis de isenção fiscal, como por

exemplo, a Lei Sarney, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. A Lei nº 8.685/93, conhecida como a Lei do Audiovisual, tem como premissa o auxílio fiscal para entidades que patrocinarem produções nacionais. As verbas utilizadas nas produções nacionais continuam sendo basicamente do Estado, mas o mercado privado pode ser considerado o principal ator como Rubim explica: “A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados, nunca é demais lembrar” (RUBIM 2007, p.). O crescimento na produção cinematográfica é nítido e esse crescimento ocorre prioritariamente na região Sudeste, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que gerou uma desigualdade na produção cultural muito intensa.

Existe também um problema apontado por artistas e produtores é de que os patrocinadores não se interessam por filmes de menor produção ou menor visibilidade, provocando um hiato cultural, causando assim, varias produções repetitivas, pouco criativas e impedindo a ascensão de novos trabalhos, além de impedir que novos produtores, artistas e criadores ganhem espaço no mercado de trabalho. “A destinação dos investimentos, decidida dentro dos departamentos de marketing das empresas usuárias da lei, longe de incentivar a pluralidade de nomes emergentes, preferiu repousar em grande parte em projetos de figuras conhecidas do cinema nacional” (SILVA, 2007, p).

Toda a cadeia de produção de um filme nacional recebe interferências de grandes empresas e de grandes distribuidores, originando uma defasagem entre os elos da cadeia produtiva. O Artigo 3º da Lei do Audiovisual diz que uma empresa estrangeira, contribuinte do Imposto de Renda pago sobre o crédito ou a remessa de rendimentos decorrentes da exploração de obras audiovisuais no mercado brasileiro, abata 70% do imposto de renda devido, desde que invista o referido valor em: desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de produção independente; coprodução de obras cinematográficas brasileiras de curta, média e longa metragens, de produção independente; coprodução de telefilmes e minisséries brasileiras de produção independente (INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). Essa defasagem causa problemas muito significativos para as produções nacionais, como a limitação do seu alcance, diminuindo a quantidade de expectadores, que preferem assistir as grandes produções hollywoodianas.

1.2 Ancine

Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a

fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada ao Ministério da Cidadania, com sede e foro no Distrito Federal, escritório Central no Rio de Janeiro e escritório regional em São Paulo (ANCINE).

Em setembro de 2001, foram definidos os princípios básicos de como as políticas públicas relacionadas ao audiovisual no cinema. O primeiro diretor presidente da ANCINE foi Gustavo Dahl, cineasta conceituado, que havia presidido o 3º Congresso Brasileiro de Cinema.

As atividades da Ancine começaram de fato no ano de 2002, sendo consequência do atraso na edição do decreto de regulamentação interna (4.121/02) e a restrições orçamentárias (Ancine, Relatório de gestão 2002; Brasil/TCU, 2004).

A criação da ANCINE foi algo extremamente importante para as políticas públicas do audiovisual, como para o próprio mercado do áudio visual, abrindo novas portas e criando novas oportunidades de criação, financiamento, suporte e aumentando o dinamismo da área, e com isso, a ANCINE já ajudou na produção de centenas de séries, filmes, curtas, entre outras produções relacionadas ao audiovisual.

O autor Fabio Kobol Fornazari mostra que em um país que está em busca do seu desenvolvimento e do seu firmamento econômico, é preciso que o estado intervenha em atividades que necessitem de um alto investimento e que tenham uma importância social relevante, como é o caso da indústria cinematográfica. Fornazari (2006) apresenta o princípio histórico da ideia de uma agência reguladora nacional independente como a Ancine, e de como essa interferência estatal no campo econômico e cultural é de fato essencial no âmbito em que se faz presente, como as políticas públicas culturais e cinema.

O autor elucida a história da Ancine, mostrando de acordo com o texto oficial, quais foram os objetivos da Ancine:

O texto legal estabelece os seguintes objetivos para a Ancine: promover a cultura nacional e a língua portuguesa mediante a indústria cinematográfica e a integração das atividades governamentais ligadas ao setor; aumentar a competitividade por meio do fomento à produção, distribuição e exibição nos diversos segmentos do mercado; promover a auto sustentabilidade do setor, visando o aumento da produção e da exibição de obras nacionais; promover a articulação da cadeia produtiva da indústria nacional; estimular a diversificação e o fortalecimento da produção independente e regional; estimular a universalização do acesso às obras, especialmente as nacionais; garantir a participação diversificada de obras estrangeiras no mercado brasileiro; estimular a participação de obras nacionais em todos os segmentos do mercado, inclusive no exterior; estimular a capacitação de recursos humanos e o desenvolvimento tecnológico; e zelar pelo respeito ao direito autoral (FORNAZARI, 2006, p.).

Além de mostrar os objetivos oficiais da Ancine, o autor lista quais são os pontos principais que ganham relevância dentro das competências da Ancine.

Entre suas competências, destacam-se: executar a política nacional de fomento ao cinema; fiscalizar o cumprimento da legislação setorial; combater a falsificação de obras audiovisuais; regular, fomentar e proteger a indústria audiovisual nacional, resguardando a livre expressão e criação; coordenar as atividades governamentais relativas ao setor, articulando-se inclusive com outros entes federados; gerir programas e mecanismos de incentivo; promover a participação de obras brasileiras em festivais internacionais; controlar a produção realizada com recursos públicos e incentivos fiscais; fornecer certificados de produto brasileiro e gerir sistema setorial de informação; prestar apoio técnico e administrativo ao Conselho Superior do Cinema (nível ministerial); definir, fiscalizar e auferir a “cota de tela” para a produção nacional; autuar empresas, distribuidoras e exibidoras e locadoras pelo descumprimento de normas legais (FORNAZARI, 2006. p.).

Pacheco (2004) pensa que como a Ancine trabalha de forma mais forte na questão do fomento, não seria necessário ser criada com o formato de uma agência reguladora. Apesar de exercer as duas funções, segundo o autor, a Ancine apesar de ter nascido como reguladora, mas que na verdade se comporta como uma agência de fomento que deveria ser um órgão articulador e indutor de políticas públicas setoriais, tendo um papel de gerenciar e ditar os caminhos setoriais.

1.2.1 Ancine como agente regulador

Na parte de políticas públicas, a ANCINE foi de uma importância ímpar, devido a sua participação no mercado do audiovisual, criando regulamentações e abrindo espaço para produtores culturais com menor poder de investimento, colocando a parte cultural em pé de igualdade com a parte financeira. Atenta ao dinamismo do mercado, essa política se fundamenta no reconhecimento de que o cinema e o audiovisual, como outros bens culturais, não podem ser entendidos apenas em seus aspectos econômicos imediatos, mas devem estar integrados a uma reflexão estratégica, de longo prazo, que leve em conta as condições de desenvolvimento da indústria cultural brasileira diante das pressões de um mundo cada vez mais globalizado (ANCINE, 2002).

E para conseguir estabelecer uma participação mais eficiente do Estado, ocorreram importantes reformas legislativas com o Marco Regulatório, a criação de um documento para firmar metas e parâmetros para o setor, que é o Plano de Diretrizes e Metas e outro programa importante foi o Brasil de Todas as Telas.

Podemos perceber ao longo desse trabalho que a ANCINE teve e tem um papel muito importante para a cultura e para o audiovisual nacional, e é possível observar que a Lei do Audiovisual foi importante para fomentar o mercado e dar uma alavancada no mercado

audiovisual, mas com o passar do tempo foi ficando insuficiente para a demanda cultural e financeira desse setor.

A ANCINE assumiu o papel de principal agente governamental na interação e crescimento do mercado audiovisual, e uma das primeiras modificações foi a idéia de que o Estado deveria se importar exclusivamente com a parte mercadológica do setor. A expansão do mercado só será possível e só fará sentido por meio da inclusão de uma nova base de consumidores para a produção audiovisual como um todo, e para a produção brasileira em particular (ANCINE).

A ideia principal era de que a Ancine garantisse uma estrutura para que ocorresse de fato a industrialização cinematográfica nacional, visto que além de controlar os dados, distribuir quem terá o certificado de produto brasileiro e vigiar como é usada às leis de incentivo, ainda se tornaria responsável pela Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), um percentual referente à publicidade e cinema nacional e internacional, que são comercializados em território brasileiro, menos para as emissoras de televisão que foram liberadas de pagar esse percentual. A Ancine no início era vinculada a Casa Civil e depois foi para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, mostrando como teve um papel importante economicamente na recente política cultural cinematográfica, vislumbrando o cinema como um produto cultural econômico (MARSON, 2006).

A autora Melina Izar Marson (2006) trás a luz que a Ancine por não aportar à questão da televisão, acabou reduzindo o arrecadamento da Condecine e por isso demonstra um caminho para o fracasso no projeto de unificar os vários setores do audiovisual. Marson levanta um ponto muito interessante no debate em relação o projeto cultural do estado e como a relação do mercado e o estado acontecem, ela diz que:

tanto o campo cinematográfico quanto o Estado procuraram privilegiar o caráter comercial do cinema, o filme/mercadoria. Mas, ao final de um processo que durou 12 anos, a política cinematográfica implantada acabou priorizando o caráter cultural do cinema brasileiro: a Ancine, que segundo seu projeto inicial deveria se desligar da Casa Civil da Presidência e se ligar ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio assim que estivesse funcionando totalmente, acabou sendo vinculada ao Ministério da Cultura no ano de 2003 (MARSON, 2006, p.).

1.2.2 Federalismo e políticas culturais

O Federalismo para as políticas culturais começou de fato no Brasil durante o Governo Lula, com o Ministro Gilberto Gil, com a criação de varias políticas e programas, utilizando de estratégias já utilizadas em outros setores. Depois de um tempo foi possível perceber que para o federalismo ocorrer nas políticas culturais, deveria se optar por outro caminho. Nesse período, é possível perceber uma conduta entre estado e cultura que tentava fugir do padrão federativo da época, sendo sua principal característica a centralização do poder no governo federal, reduzindo a liberdade de criação e expressão das varias político-culturais locais (LIMA, 2012).

Enquanto o Ministro Gilberto Gil e o secretário Juca estiveram à frente do Ministério da Cultura, os mesmos tentaram manter uma lógica federalista de uma maneira mais republicana possível, demonstrando uma exigência da democracia não apenas para os direitos individuais, mas querendo expandir para o coletivo, estabelecendo áreas de participação, tanto para a população, quanto para os estados federados (BIGNOTTO, 2004).

O federalismo no Brasil para as políticas públicas funciona de uma forma cooperativa entre agentes publicas e agentes sociais, ou seja, tanto quem legisla quanto quem será beneficiado pela ação. Para que esse sistema de cooperação funcione de forma possível, é preciso um sistema de políticas culturais, para que também o poder se mantenha descentralizado. Existem alguns motivos para que o poder fique descentralizado nas políticas culturais no Brasil. Entre eles é possível analisar o pluralismo dentro do publico alvo, com uma diversidade cultural gigantesca, tendo necessidades distintas de acordo com cada região e também para defender esse direito constitucional e fazer valer da sua democracia.

A principal forma de fomento a cultura são as leis de incentivo e é possível perceber um empenho do Ministério da Cultura de modificar as políticas públicas culturais em políticas de Estado, não apenas em esfera federal, para que não sofra com processos de descontinuidade (RUBIM, 2011). O instrumento que se propõe a ser fundamental nessa metodologia é o SNC (Sistema Nacional de Cultura), que tem como objetivos e papéis de indicações de nomes, fixar juntamente com a sociedade civil um sistema federativo de políticas públicas com alvo especial na cultura. Para um sistema como esse existir, é preciso que se tenha uma base estrutural mínima nos estados e municípios de todo o país, como por exemplo, órgãos de gestão especializados em cultura, conselhos culturais, planos e fundos culturais, e por essas obrigações estruturais ocorrerem para o funcionamento, isso possibilita que se tenha um nível de efetividade das políticas públicas culturais, independente do governo vigente (BARBALHO; BARROS; CALABRE, 2013).

Em 2006 foi realizada a primeira oficina do SNC, que versava um ciclo de 30 módulos de oficinas que tinham como objetivo a formação de agentes culturais que já tinham assinalado interesse de participar. Essa oficina veio com o intuito de aumentar o vínculo entre o Ministério da Cultura e os demais entes federados e os agentes da sociedade civil para que ocorra de fato o alargamento do alcance das diretrizes estipuladas para a SNC (LIMA, 2006).

O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (FRANCISCO HUMBERTO CUNHA FILHO, 2017)

1.2.3 História das Produções Cinematográficas no Brasil

A história do cinema brasileiro passa por vários momentos de destaques e em diferentes estados. São Paulo e Rio de Janeiro são os principais estados produtores cinematográficos do país. Tudo começou em 1895, quando aconteceu a primeira exibição de cinema do país, no Rio de Janeiro. Já em 1897, ocorre a inauguração da primeira sala de cinema para a população, na capital do Rio de Janeiro, com os entusiastas italianos e irmãos Affonso Paschoal e Segreto Paschoal. Os irmãos são considerados os primeiros cinegrafistas no país, devido às suas primeiras filmagens da baía de Guanabara em 1898. Em 1899, Segreto Paschoal produziu a primeira filmagem em terras paulistas, durante a comemoração da unificação italiana, mas só a partir do século XX, que São Paulo inaugura sua primeira sala de cinema, tendo como responsável mais um italiano, Vitor di Maio.

Apenas no ano de 1914 foi exibido o primeiro longa metragem produzido em terras brasileiras pelo português Francisco Santos, um longa metragem com mais de duas horas de duração intitulado “O Crime dos Banhados”. A primeira crise do cinema nacional começou após o fim da primeira guerra mundial, visto que ocorreu uma dominação das produções hollywoodianas. Somente em 1930, o cinema nacional consegue criar corpo e é criado o primeiro grande estúdio cinematográfico no Brasil, que recebeu o nome de “Cinédia”.

Em 1941, surge outro estúdio cinematográfico no país, a Atlântica Cinematográfica, juntamente com novos gêneros popularmente conhecidos como chanchadas, que são estilos cômicos musicais de baixo orçamento. Em 1949 foi fundado o estúdio Vera Cruz, com o

intuito de imitar as produções estadunidenses, com mais sofisticação e com maior investimento. Graças a esse molde de produção, o estúdio produziu o primeiro filme brasileiro a ganhar o festival de Cannes chamado “O Cangaceiro” de 1953, gerando um marco para a indústria cinematográfica nacional, além de melhorar a própria industrialização da cinematografia. O estúdio faliu em 1954, apenas um ano depois de ganhar o festival de Cannes.

Durante a década de 50, já é possível perceber o início do que seria intitulado de o Cinema Novo, principalmente com a estreia do Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos. O Cinema novo surge como um movimento revolucionário, com temáticas políticas e sociais e seus principais nomes foram Glauber Rocha e Humberto Nobre, sempre com um pensamento crítico e com um novo projeto estético. Logo após o Cinema Novo, surge o movimento do Cinema Marginal, produções experimentais com um caráter bem radical, mantendo de certa forma uma pegada revolucionária.

No final da década de 1960, mais precisamente em 1969, é fundada a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), sendo o primeiro órgão estatal de fomento para a indústria cinematográfica brasileira e considerada a mais importante da América latina na época. A Embrafilme surgiu como importante ferramenta para que o estado conseguisse atuar de forma mais significativa nas produções e entrar como agente interlocutor entre os produtores, distribuidores e exibidores. Claro que a Embrafilme é usada também como reguladora, também na tentativa de fomentar o cinema nacional.

O sucesso da Embrafilme foi gigantesco, as produções nacionais chegaram a ocupar cerca de 35% de todas as salas do país, e com um público de aproximadamente 240 mil pessoas, tendo mais público que os filmes estrangeiros.

Com a crise e declínio da ditadura militar, a Embrafilme também entrou em declínio, tendo pouco investimento advindo do estado, entre outros fatores, como o grande progresso tecnológico na indústria cinematográfica norte americana, a queda do público nos cinemas devido a chegada da tecnologia do videocassete, entre muitos outros. No final dos anos 80, a reputação da Embrafilme já estava muito desgastada, com críticas fortes sobre sua administração e sua real importância para o Estado.

Em março de 1990, sem a abertura de qualquer processo administrativo e/ ou discussão pública que pudesse reorientar sua missão e a estratégia, a Embrafilme foi extinta, levando com ela, sob igual procedimento discricionário e unilateral, todas as fundações e empresas vinculadas ao Ministério da Cultura. A tela escurece. A atividade cinematográfica vai ao fundo do poço. O Governo Collor de Mello despenca e chega ao fim na sequência seguinte (CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL, 2008, p.).

Na metade da década de 90, o cinema nacional mostra sinais de força com novas produções. Esse período recebeu o nome de Cinema da Retomada, devido ao longo tempo afundado na crise. A saída da crise da indústria se deve muito as novas leis de fomentação do cinema como Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Depois desse período, é possível observar um crescimento gigantesco do cinema nacional, é possível afirmar que a partir do início do século XXI, a indústria cinematográfica ganha uma estabilidade sólida nunca vista antes no período.

2 DIVERSIDADE

2.1 Conceitos e Definições

Com a globalização se tornando cada vez mais forte, e a interação de países e suas culturas sendo cada vez mais frequentes, principalmente depois da segunda guerra mundial, foi criado organizações internacionais para regulamentar as ações e medidas tomadas pelos países de todo o mundo. Uma das mais importantes é a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO), criada em 1946, tendo como principal objetivo criar uma série de ações relacionadas aos temas de diversidade, cultura e ciência para garantir que os mesmos sejam respeitados e implementados.

A UNESCO define diversidade cultural como

“multiplicidade de meios pelos quais se expressam a cultura dos grupos sociais e sociedades”. Também é colocado que “a diversidade cultural não só se manifesta pelas diversas formas que se protege, enriquece e transmite o patrimônio cultural da humanidade”, colocando que “a variedade de expressões culturais de que são portadores os bens e serviços de todas as partes do mundo, através dos distintos meios de produção, difusão, distribuição e consumo” também fazem parte da diversidade (UNESCO, 2004, p. x-x).

Outro conceito é o do autor François de Bernard (2005), sendo mais complexo e um pouco mais completo, sendo esse conceito colocado em cinco palavras. Diverso, cultural, dinâmica, resposta e projeto. Diverso é colocado como algo extremamente plural. Cultural para ser diferente de diversidade biológica, que tem relação com variabilidade biológica. Dinâmica porque as culturas estão em constante mudança. Resposta, pois a cultura deve ser tratada como uma resposta política, social, educativa e econômica para qualquer situação que ocorra na sociedade. Projeto que é dividido em um projeto jurídico e um projeto teórico para a realização.

Já a autora Kimberlé Crenshaw (1991) cunhou o termo interseccionalidade representacional, que significa um aglomerado de imagens em torno de grupos considerados minorias ou que sofrem algum tipo de discriminação ou preconceito e que fazem parte da cultura e da sociedade de forma ampla. Para a autora, uma sociedade só terá uma diversidade cultural relevante, quando as minorias da mesma forem incluídas.

Na década de 80, a autora que também é advogada, via dilemas legais enfrentados por mulheres, em especial, mulheres negras, que sofriam preconceito ou descriminação por homens no ambiente de trabalho. A autora identifica o termo em três níveis, o nível estrutural, político e o representacional, que explicam a dinâmica e controversa fórmula entre diferenças e empatias quando a questão é a luta contra opressão e justiça social (POTTER, 2013). No caso do nível político, a autora trata que a legislação e as políticas públicas que em muitas situações desvalorizam as experiências vividas pelas mulheres.

A palavra “minoria”, no sentido sociológico, não se refere a um número menor de pessoas, à sua quantidade, mas sim a uma situação de desvantagem social. Ou seja, apesar de muitas vezes coincidir de um grupo minoritário ser realmente a menor parte da população, não é o fator numérico o essencial para que uma população possa ser considerada uma minoria. São as relações de dominação entre os diferentes subgrupos na sociedade e o que os grupos dominantes determinam como padrão que delineiam o que se entende por minoria em cada lugar. Comportamentos discriminatórios e preconceituosos também costumam afetar os grupos minoritários.

O sociólogo Mendes Chaves (2016) trás a ideia de que uma minoria é um grupo de pessoas que de alguma forma e em algum setor das relações sociais se vejam em uma situação de dependência ou de desvantagens em relação a algum outro grupo, um grupo majoritário, onde os dois integram uma sociedade mais ampla. As mulheres podem ser encaixadas como uma minoria, visto que é um grupo de pessoas que até os dias atuais tem pouca representatividade no poder legislativo. Apesar da melhora, as mulheres representam apenas 15% da câmara nos dias atuais, enquanto no senado o número cai para apenas 13% (Editora Abril, 2018). Segundo o autor Airton José Cecchin, as mulheres não fazem parte de uma minoria numérica, mas que estatísticas demonstram que recebem um tratamento jurídico diferenciado, sendo incluídas nas minorias jurídicas, ou seja, é um grupo com menos direitos comparado a outro grupo (CECCHIN, 2006). O autor diz que durante centenas e centenas de anos a mulher foi considerada inferior ao homem, e que não será de forma simples e mágica que as consciências machistas se convencerão do contrário. Cecchin fala também como a

igreja propagou a discriminação contra a mulher, como a religião cristã propagou o machismo e trás a denuncia de Don Evaristo Arns que diz:

A Igreja, instituição humana e pecadora, ainda que guardiã da Revelação, teve e tem os e mais variados preconceitos. A discriminação mais visível é a que se dá contra a mulher que só mui recentemente vem conquistando alguns espaços em seu interior. Esquecida, durante séculos, que Maria e seu filho, Jesus de Nazaré, são judeus, bem como os apóstolos, incluindo-se Paulo, e santos como Edith Stein, alimentou preconceitos contra o povo de Israel, do qual não cessa de penitenciar-se. Chegou a queimar uma santa, Joana d'Arc, padroeira da França. E por uma série de problemas políticos e filosóficos rejeitou o iluminismo, que sob certos aspectos pode ser visto como a maturação da humanidade, e com eles, os direitos humanos. Só foi endossá-los na segunda metade deste século, no Concílio Vaticano II (Don Evaristo Arns 2000, p.22-23)

Quando usamos essas linhas de pensamento, talvez seja possível analisar se o Brasil consegue incluir as mulheres de forma visível dentro do setor do audiovisual. A ideia deste trabalho é tentar analisar as produções cinematográficas brasileiras que utilizaram a Lei do Audiovisual e observar se as mesmas são inclusivas quanto às mulheres.

2.1.1 Análises Históricas

A diversidade cultural refere-se aos inúmeros e distintos costumes encontrados dentro de cada sociedade, como roupas, linguagem, comidas, religião, entre outros aspectos. O Brasil é um país com dimensões continentais, tendo uma diversidade cultural ainda maior devido ao tamanho do seu espaço territorial. Cada região do Brasil tem suas histórias e suas culturas, mas a cultura brasileira foi construída principalmente pelos indígenas nativos, povos europeus invasores e pelos os africanos.

Com a colonização, a cultura brasileira foi dominada pela cultura dos povos invasores da Europa, causando uma tentativa de erradicar completamente a cultura dos indígenas nativos, e impedir que os escravos africanos pudessem expressar sua cultura em território brasileiro. Por muitos anos, os esforços dos europeus funcionaram, tendo sua cultura reconhecida como a única cultura relevante e merecedora de espaço, e as outras foram marginalizadas e subjugadas.

Com o processo do fim da escravidão, as principais mentes da época estavam focadas na abolição e na construção definitiva de uma nova república, deixando mais uma vez o povo em terceiro plano. E mesmo depois desse período de abolição, a cultura eurocêntrica continuou sendo a única considerada alta cultura e digna de ser observada e admirada. Os esforços da época tanto da parte governamental de deslegitimar as expressões dos povos

reprimidos como cultura popular, tanto da parte dos povos reprimidos utilizarem suas expressões culturais como forma de resistência contra as tentativas de dominação e controle.

Todos os movimentos culturais populares são reprimidos de alguma forma, sempre sendo tratado como bagunça, balburdia ou desordem. As coisas começaram a mudar quando alguns historiadores e pesquisadores começaram a investir tempo e publicar trabalhos sobre essas culturas para iniciar um processo de naturalização e aceitação desses povos e suas culturas. “Os três eixos que organizavam o conjunto de trabalhos em andamento estruturavam-se a partir de alguns temas clássicos do período final do século XIX e início do XX: os desdobramentos culturais do final da escravidão, as novas dimensões e significados do espaço urbano e o processo de massificação da cultura” (CECULT, IFCH – UNICAMP).

Com o passar do tempo, as culturas dos povos indígenas e africanos começaram a ser cada vez mais aceitas, e cada vez mais fazer parte do cotidiano da sociedade brasileira, mesmo ainda tendo muitas falsas análises das elites e com pouco investimento governamental para as culturas populares. O passado do Brasil mostra o porquê essas cultura até os dias atuais sofrem com preconceitos e ataques da elite ou de indivíduos que acreditam que a cultura eurocêntrica ainda permanece como a única realmente significativa. Podemos citar dois exemplos, o carnaval e a capoeira.

O carnaval de rua sempre foi marginalizado e criminalizado pelas elites, sendo considerado algo banal e sem ordem, enquanto as próprias elites, nas zonas nobres da cidade, se encantavam com os desfiles alegóricos carnavalescos. Já a capoeira, trazia uma grande diversidade cultural, sempre foi considerado algo animalesco pelas elites e vista com maus olhos.

Os dias atuais se mostram mais animadores em relação a cultura popular e sua importância na sociedade, sua dimensão e principalmente a sua disseminação nos principais veículos de comunicação, como em filmes, teatros, shows de televisão e museus.

Como já foi mostrado neste trabalho, a Lei do Audiovisual, apesar de ter o intuito de ampliar e atingir maiores mercados e atingir mais artistas, acaba acontecendo exatamente o contrário, acaba sendo uma Lei que restringe os beneficiários em prol do investimento empresarial. Os números apresentados pela ANCINE em 2016 ratificam a pouca diversidade encontrada dentro do cinema nacional. Em 2016, foram exibidos nas telas dos cinemas, 142 longas metragens, e desse total de filmes, 75,4% foram dirigidos por homens brancos, 19,7% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros e nenhum filme foi dirigido por uma mulher negra (ANCINE, 2016).

A lei mantém os investimentos nas mãos do mercado, que por sua vez, só investe em produções já conhecidas e círculos fechados de artistas, nutrindo um ciclo de repetições excludentes. O estado estuda criar novas medidas para contornar o problema.

A primeira ação dessa política, que está sendo discutida no Conselho Superior de Cinema, é o lançamento do maior pacote de editais em volume de recursos da história da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, voltado a estimular a inserção de mulheres, negros e indígenas no mercado audiovisual. Também será incentivada a participação de novos talentos (ANCINE, 2016, p.2).

3 METODOLOGIA DE PESQUISA

3.1 Análises comparativas

O presente capítulo descreve o processo de como foi utilizado o método comparativo para realizar o estudo e o entendimento do objeto de pesquisa nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro em relação ao restante do país, para dessa forma ser possível criar um esboço, desenvolvendo um aprofundamento sobre como a política pública foi utilizada e aproveitada nessas regiões.

3.2 Detalhamento e Fundamentação

De acordo com John Stuart Mill, a metodologia comparativa pode ser separada em duas partes, o método da concordância e o método da diferença. O método da concordância é utilizado quando o fenômeno estudado é percebido em variados casos e o método da diferença quando o fenômeno não acontece em certo número de casos.

No método da concordância, se uma conjunção não é necessária para o fenômeno, ela tem uma condição não causal, caso ela seja necessária acontece uma relação causal. “Se dois ou mais casos do fenômeno objeto de investigação têm apenas uma circunstância em comum, essa circunstância única em que todos os casos concordam é a causa (ou efeito) do fenômeno” (MILL, 1984).

No método da diferença acontece exatamente o oposto, procura-se casos muito semelhantes em que um ocorre o fenômeno e outro no qual não ocorre o fenômeno. “Se um caso em que o fenômeno sob investigação ocorre e um caso em que não ocorre têm todas as circunstâncias em comum, menos uma, ocorrendo esta somente no primeiro, a circunstância única em que os dois casos diferem é o efeito, ou a causa, ou uma parte indispensável da causa, do fenômeno” (*Ibid*, p.).

Mill acaba chegando à definição que os dois métodos são eliminatórios e acaba concluindo que o método da concordância é mais bem utilizado quando o experimento não é possível de se realizar, e o método da diferença deve ser empregado em um experimento artificial. O autor também considera a possibilidade de utilizar os dois métodos no mesmo experimento, gerando um terceiro método, o de resíduos. “Um fenômeno que varia de certa maneira todas as vezes que outro fenômeno varia da mesma maneira, é ou uma causa, ou um efeito desse fenômeno, ou a ele está ligado por algum efeito de causação”. (*Ibid*, p.).

A conclusão de Mill é de que esses métodos não são compatíveis com as ciências sociais. David Émile Durkheim posteriormente cria um debate sobre o assunto, em um capítulo que é retratado as regras da administração.

Não temos senão um meio de demonstrar que um fenômeno é causa de outro, é comparar os casos em que estão simultaneamente presentes ou ausentes, procurando ver se as variações que apresentam nestas diferentes combinações de circunstâncias testemunham que um depende do outro. Quando podem ser produzidos artificialmente à vontade do observador, o método de verificação é a experimentação propriamente dita. Quando, pelo contrário, a produção dos fatos não está ao nosso alcance e não obtemos senão tais quais se produziram espontaneamente, o método a empregar é o da experimentação indireta, ou método comparativo (DURKHEIM, 1987, p.).

Durkheim considera possível a utilização do método comparativo em relação às ciências sociais, mas tendo a consciência de que o que apresenta um aproveitamento realmente significativo é o método das variações concomitantes. Esse método é incluído por Mill quando os fatos não são palpáveis de forma significativa. Também não precisa de um número muito grande de casos para ser utilizada. Mill afirma que quando um fenômeno varia sempre de acordo com a variação de outro fenômeno, ambos de maneiras específicas, essas variações são causa e efeito uma da outra.

A escolha do método comparativo, usando mais precisamente o método das variações concomitantes, foi feita por expor melhor os objetivos pretendidos. O objetivo principal é tentar perceber se a Lei do Audiovisual contribui para a diversidade cultural nas produções cinematográficas nacionais. A ideia é comparar as produções que receberam o aporte da lei do eixo RJ-SP, que são as principais regiões produtoras do país, com as demais regiões para tentar extrair uma relação de causa e efeito. Talvez seja possível mostrar essas relações comparando as regiões com maior aporte financeiro da lei com as outras de menor

infraestrutura, para que desta forma, possamos entender se a influência do mercado gera ou não uma baixa diversidade cultural nas produções, tentando encontrar a questão da influência do mercado como um fenômeno determinante ou não.

O mercado é o principal agente da Lei do audiovisual e sabendo disso talvez possamos analisar como a influência do mercado através da lei impacta no número de produções das regiões RJ-SP e das restantes regiões do país, e se essas produções com maior financiamento geram uma diversidade cultural maior no cargo de direção.

Dentro desses pensamentos, podemos usar o método das variações concomitantes. No caso vamos tentar colocar como a influência do mercado, ou melhor, o aporte financeiro da Lei do audiovisual como um fenômeno e a diversidade como o segundo fenômeno e tentar analisar se a variação do primeiro fenômeno afeta o segundo fenômeno e se isso gera uma relação de causa e efeito.

Tendo uma demonstração mais detalhada, visível e viável para conseguir um panorama de como o objeto de estudo está realmente dentro do proposto e se realmente atinge as expectativas buscadas por este trabalho. As características dos métodos de Mill, com as observações de Durkheim, são melhores aplicados dentro das características do objeto de estudo e consegue mostrar uma clareza sem qualquer subjetividade. Outro motivo para usar esse método, é que de acordo com Durkheim, não existe necessidade de eliminar todas as variações distintas das que se confrontam tendo a ressalva de uma.

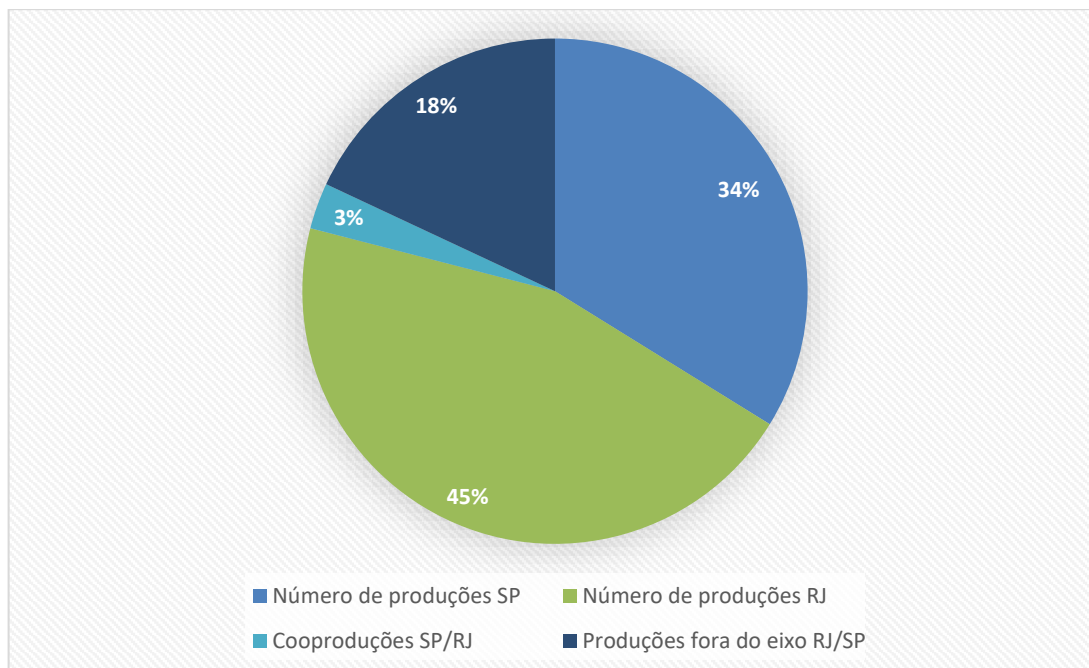
Para este trabalho usaremos perspectiva de Kimberlé Crenshaw (1991), tendo como foco principal o marcador o grupo das mulheres que é considerado uma minoria, como já foi abordado anteriormente para poder traçar uma linha de raciocínio clara e de forma objetiva mostrar se ocorre ou não uma pluralidade nas produções cinematográficas nacionais.

4 INDICADORES COMPARATIVOS

4.1 Dados comparativos e análise comparativa

Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro são responsáveis pela maioria das produções cinematográficas do país, como é possível observar no gráfico abaixo.

Gráfico 1 – Total de Produções Nacionais nos anos de 1995-2017



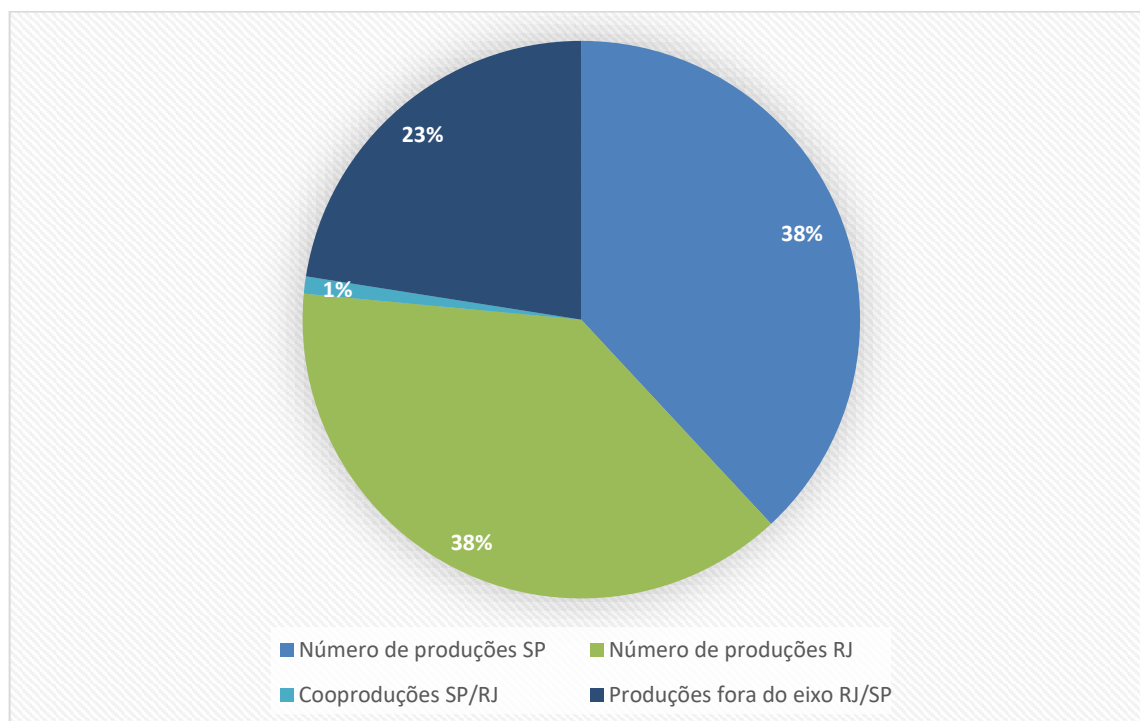
Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 1 – Total de Produções Nacionais nos anos de 1995-2017

Número de produções total	1558	%
Número de produções SP	527	33,82542
Número de produções RJ	704	45,18614
Coproduções SP/RJ	46	2,952503
Produções fora do eixo RJ/SP	281	18,03594

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Com esses dados é nítido perceber a influência desses estados para com as produções nacionais, gerando uma grande concentração. Os dois estados somados são responsáveis por praticamente 80% de toda a produção nacional cinematográfica. Com isso, a concentração de verbas arrecadadas através das leis de incentivo é inevitável, transformando a concorrência com produtoras de outros estados praticamente inexistente. Para uma análise mais contundente, vamos observar os anos de 2016 e 2017, tendo como critério os dois últimos anos no qual a Ancine publicou os dados necessários para este estudo. Nos anos de 2016 e 2017, a diferença na quantidade de produções do eixo RJ-SP em relação ao restante do país continuou abissal, como é nítido observar no gráfico abaixo.

Gráfico 2 – Total de Produções Nacionais nos anos de 2016-2017

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 2 – Total de Produções Nacionais nos anos de 2016-2017

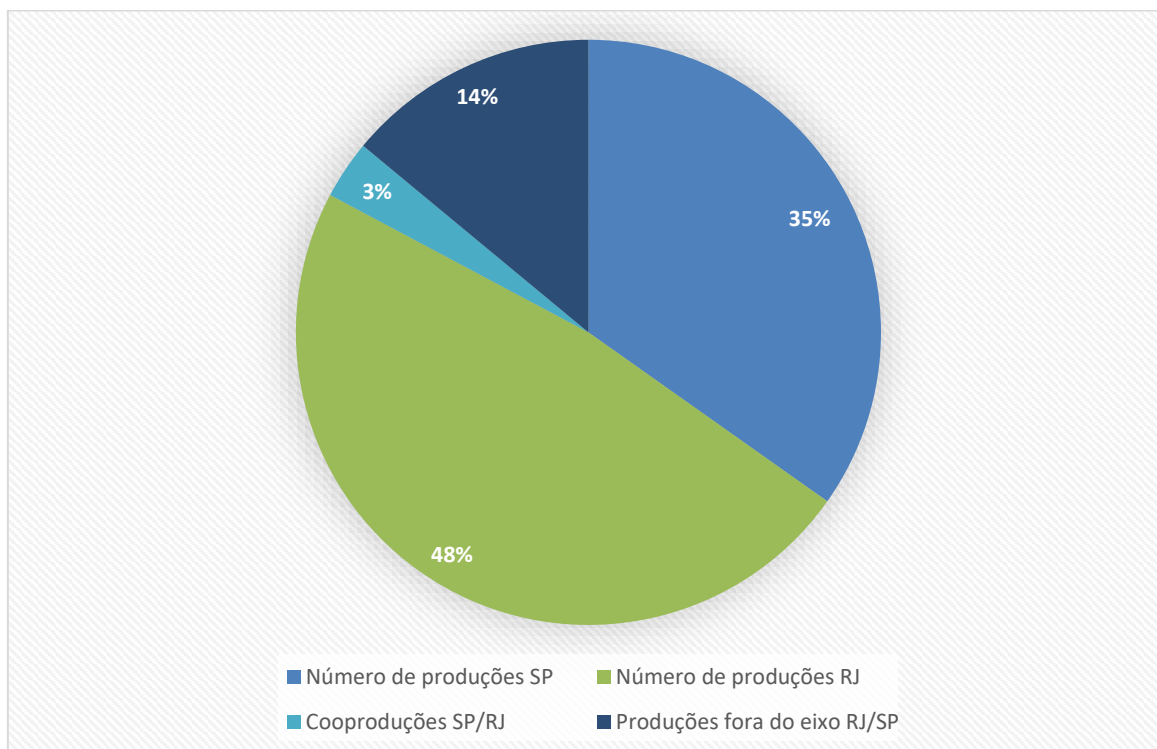
Número de produções total	302	%
Número de produções SP	115	38,07947
Número de produções RJ	116	38,4106
Coproduções SP/RJ	3	0,993377
Produções fora do eixo RJ/SP	68	22,51656

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

A reprodução desse comportamento dominante demonstra que Rio de Janeiro e São Paulo foram muito beneficiadas com o início da industrialização do país, sendo elas as duas primeiras metrópoles industriais do país, onde foram fundadas as primeiras produtoras cinematográficas do país. Hoje o eixo RJ-SP é a casa da grande maioria das produtoras e das maiores produtoras do país como a Globo Filmes, e decorrente disso, consegue manter o altíssimo número de produções em comparação com o cenário nacional.

Para a produção conseguir auxílio da Lei do Audiovisual, é necessário que o projeto da mesma seja aprovado pela Ancine, e quando vamos observar a quantidade de projetos aprovados, e o padrão se repete, como mostra o gráfico abaixo.

Gráfico 3 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 1995 – 2017



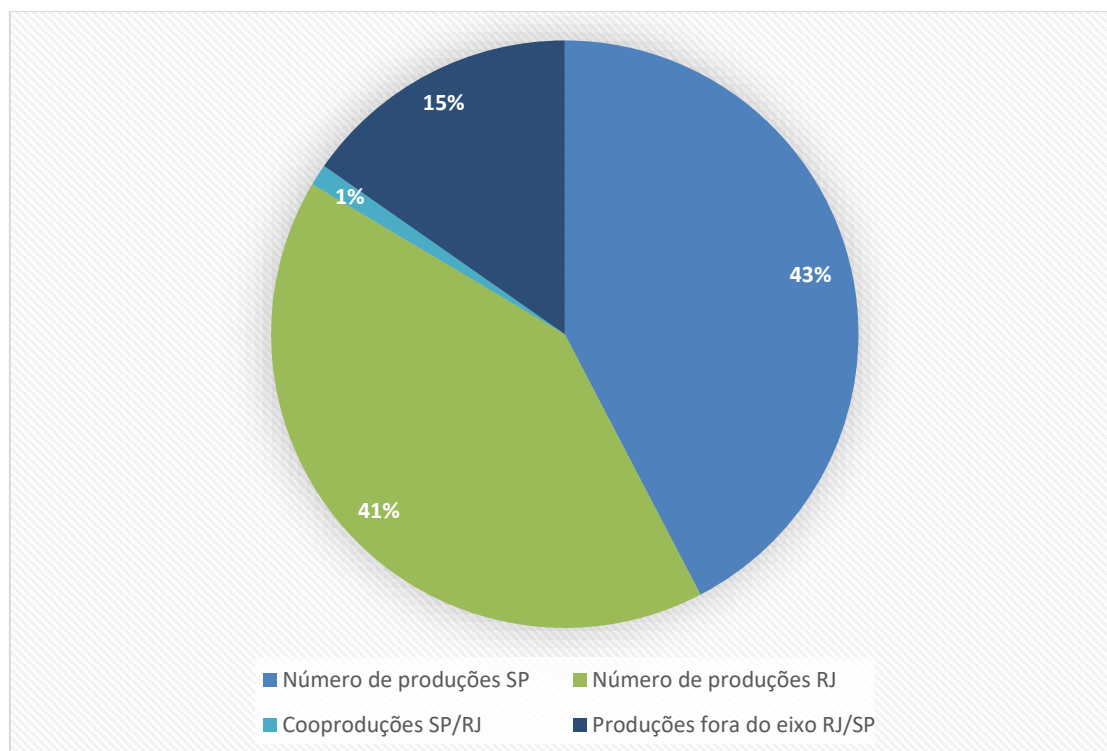
Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 3 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 1995-2017

Número de produções com projetos aprovados	1115	%
Número de produções SP	388	34,90372
Número de produções RJ	535	48,33891
Coproduções SP/RJ	36	2,910655
Produções fora do eixo RJ/SP	156	14,01284

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – Ancine.

O gráfico abaixo mostra que nos anos de 2016 e 2017 se manteve uma discrepância entre o eixo RJ-SP e o restante do cenário nacional.

Gráfico 4 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 2016-2017

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

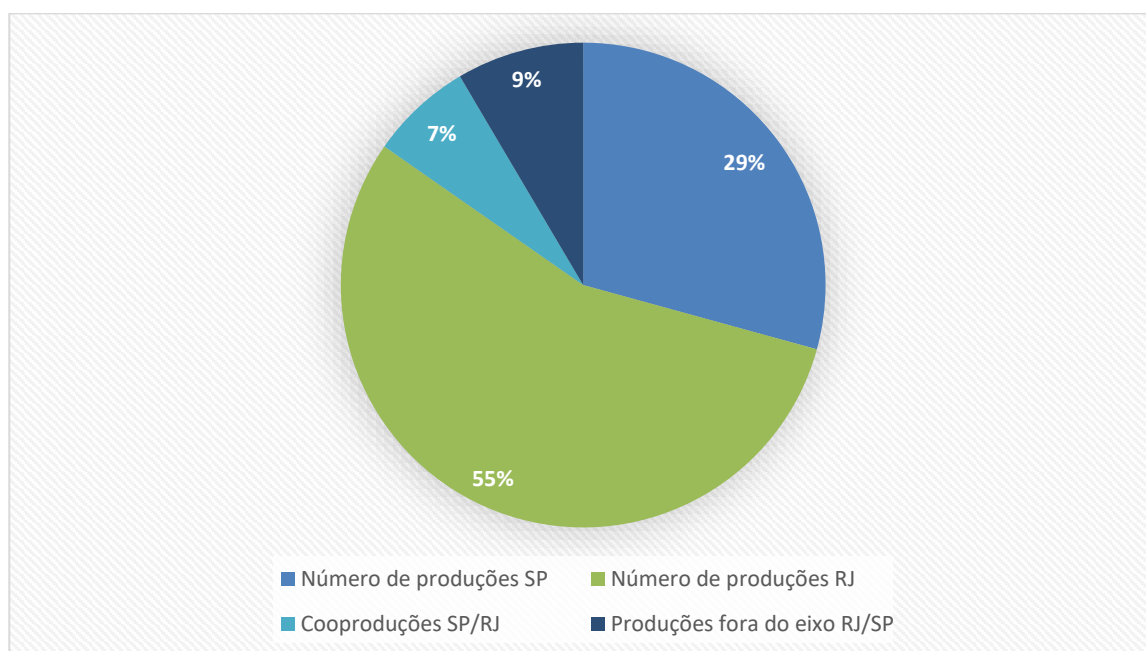
Tabela 4 – Total de Projetos Aprovados nos anos de 2016-2017

Número de produções aprovadas nos anos 16/17	170	%
Número de produções SP	72	43%
Número de produções RJ	70	41%
Coproduções SP/RJ	2	1%
Produções fora do eixo RJ/SP	26	15%

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

É compreensível que o maior número de projetos aprovados advenha do eixo RJ-SP, tendo em mente que essas duas regiões possuem uma grande infraestrutura para produções cinematográfica, mas mantendo esse padrão, é praticamente impossível conseguir um cinema mais plural e com maior diversidade cultural, principalmente na questão de gênero dentro das produções.

Com maior quantidade de projetos aprovados, e tendo como base os gráficos anteriores, nessa linha de raciocínio, é crível que como decorrência, as produções do eixo RJ-SP tenham a maior captação de recursos através dessa ferramenta de fomento a cultura. O próximo gráfico corrobora com essa linha de raciocínio.

Gráfico 5 – Total de Financiamento nos anos de 1995-2017

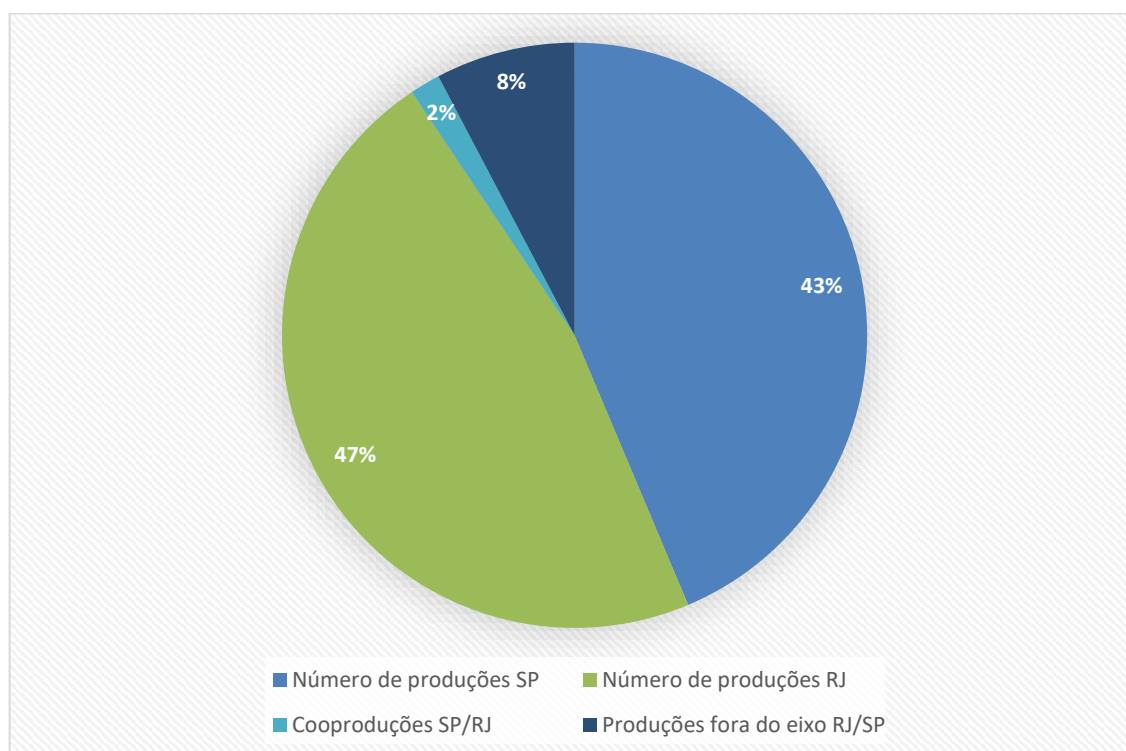
Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 5 – Total de Financiamento nos anos de 1995-2017

Financiamento total	R\$ 721.360.526,68	%
Número de produções SP	R\$ 211.156.276,53	29,05874%
Número de produções RJ	R\$ 399.737.048,10	54,99852%
Coproduções SP/RJ	R\$ 49.204.904,79	6,874520%
Produções fora do eixo RJ/SP	R\$ 61.262.297,26	9,00124%

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Quando a questão são as verbas arrecadas, a diferença fica ainda maior, tendo o eixo RJ-SP recebido mais de 500 milhões de reais para as suas produções. Isso causa um monopólio, tendo como característica uma continua influência dessas regiões para com o mercado. Como visto anteriormente, a lei do audiovisual utiliza recursos do IR para financiar as produções com projetos aprovados pela Ancine, e com a influência que esses estados geram no mercado do audiovisual, é admissível pensar que consigam maior quantidade de financiamento. Em 2016 e 2017 não foi diferente, mantendo sempre uma exorbitante distancia entre o eixo -RJ-SP e o restante do país, como é demonstrado no gráfico abaixo.

Gráfico 6 – Total de Financiamento nos anos de 2016-2017

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

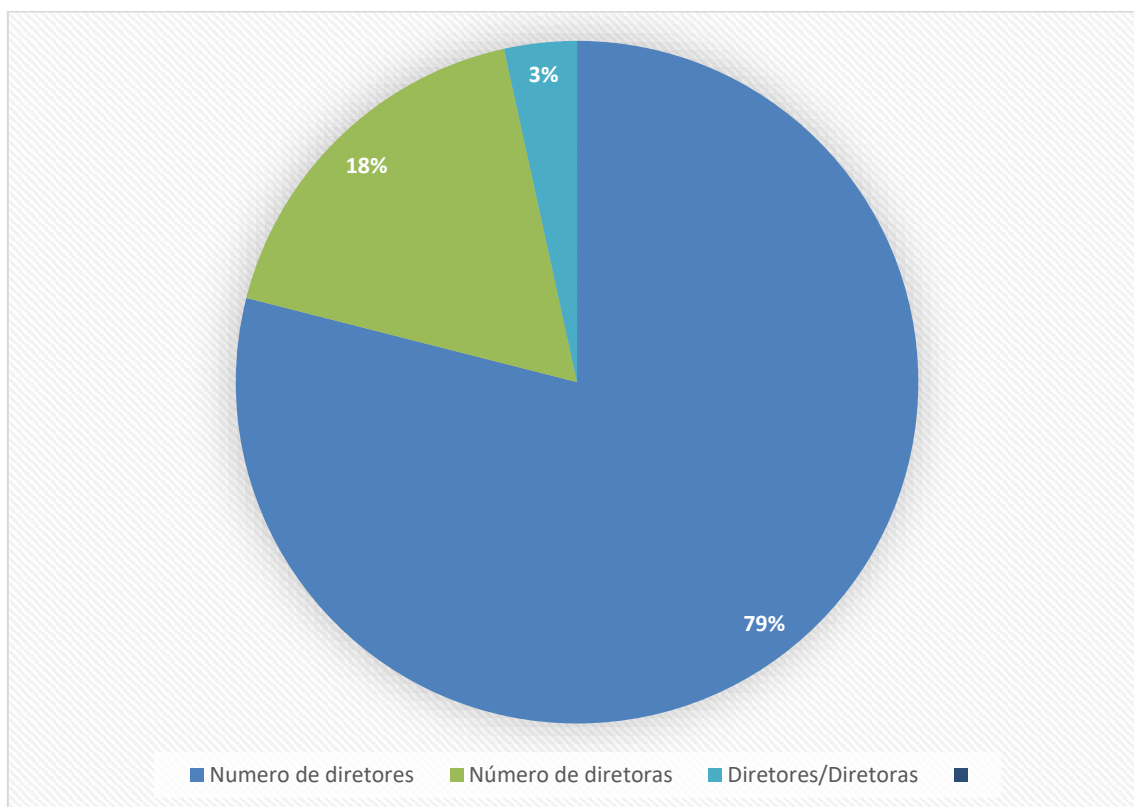
Tabela 6 – Total de Financiamento nos anos de 2016-2017

Financiamento dos anos 16/17	R\$ 56.944.309,11	%
Número de produções SP	R\$ 24.845.175,96	43,63%
Número de produções RJ	R\$ 26.727.649,15	46,94%
Coproduções SP/RJ	R\$ 958.000,00	1,68%
Produções fora do eixo RJ/SP	R\$ 4.386.484,00	7,70%

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Os dados analisados mostram que o domínio está claramente no eixo RJ-SP quando se trata de número de produções cinematográficas e de verba arrecadada através da lei do audiovisual.

Agora iremos analisar como essas regiões se diferenciam do restante do país, no sentido de diversidade de gênero no cargo de diretor, um dos mais importantes cargos em qualquer produção, e se essas regiões promovem uma diversidade de gênero na direção ou não.

Gráfico 7 – Número de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 1995-2017

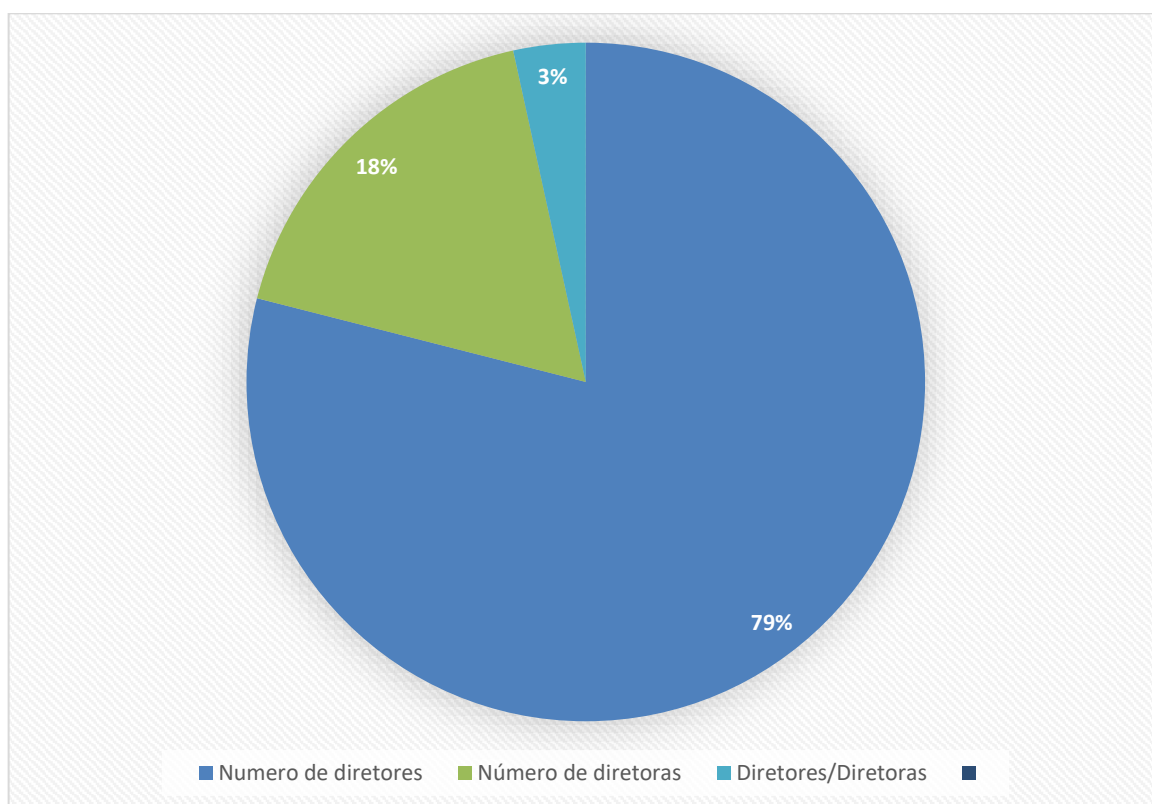
Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 7 - Número de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 1995-2017

Número de produções total	1558	%
Número de diretores	1246	79,07433
Número de diretoras	249	15,98203
Diretores/Diretoras	63	4,01352

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

O gráfico acima mostra que não existe uma diversidade de gênero relevante quando se trata do contexto nacional. Somando todas as diretoras que trabalharam em uma produção cinematográfica, o número total chega há um pouco mais de 300 produções, ou seja, 20% do total de produções, sendo um percentual muito baixo, levando em consideração que as mulheres são metade da população brasileira. Temos que observar se esse efeito se mantém ao longo do tempo, e para poder ser possível fazer esta análise, o gráfico a seguir mostra como foi essa distribuição em relação a diversidade de gênero nos anos de 2016 e 2017.

Gráfico 8 – Número Total de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 2016 –2017

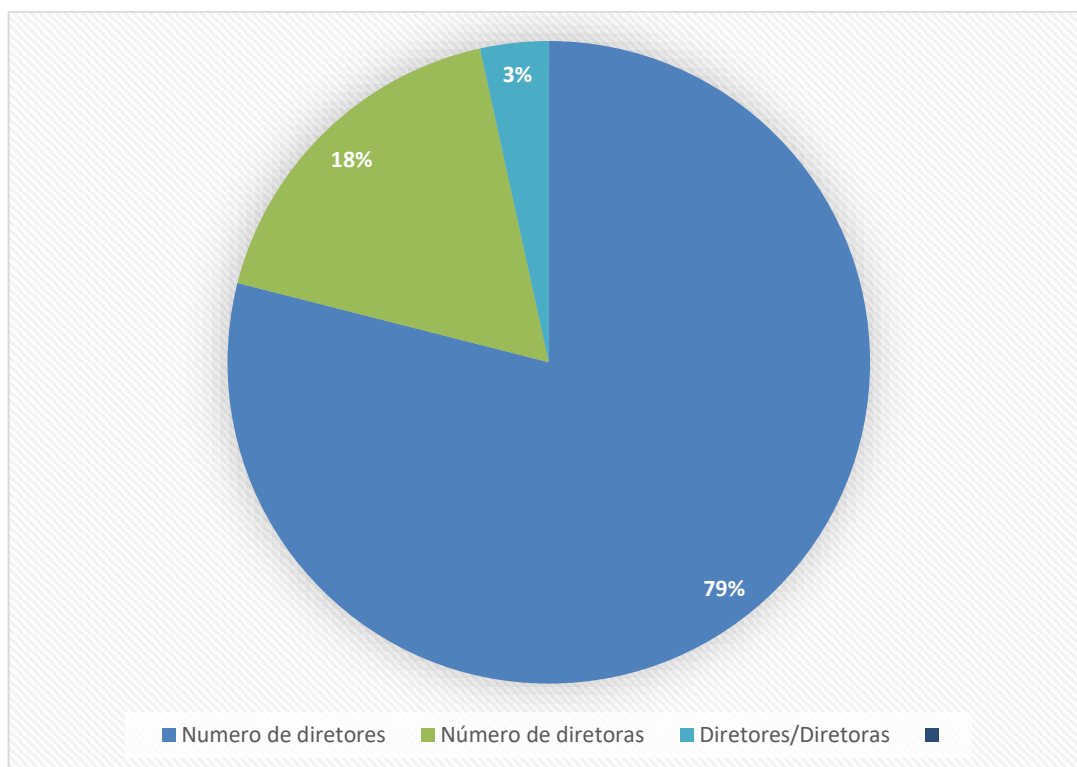
Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 8 – Número Total de Diretoras/Diretores no Brasil nos anos de 2016-2017

Número de produções total nos anos 2016/2017	302	%
Número de diretores	235	78,02158
Número de diretoras	52	16,99854
Diretores/Diretoras	15	4,89521

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

A proporção de desigualdade em relação a quantidade de produções se manteve, mostrando que mesmo com o passar do tempo, a lei do audiovisual não conseguiu fomentar a diversidade de gênero dentro das produções cinematográficas, mantendo uma concentração de um dos cargos fundamentais para uma produção, no gênero masculino. Podemos entender que com poucas mulheres atuando no cargo de diretora, pouco da visão feminina chega para o telespectador, causando assim uma cultura de pouca representatividade dentro do entretenimento. Agora temos que averiguar se esse mesmo efeito ocorre das principais regiões do audiovisual do país, para tentar concluir se ocorre uma relação de causa e efeito.

Gráfico 9 – Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 1995-2017

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 9 – Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 1995-2017

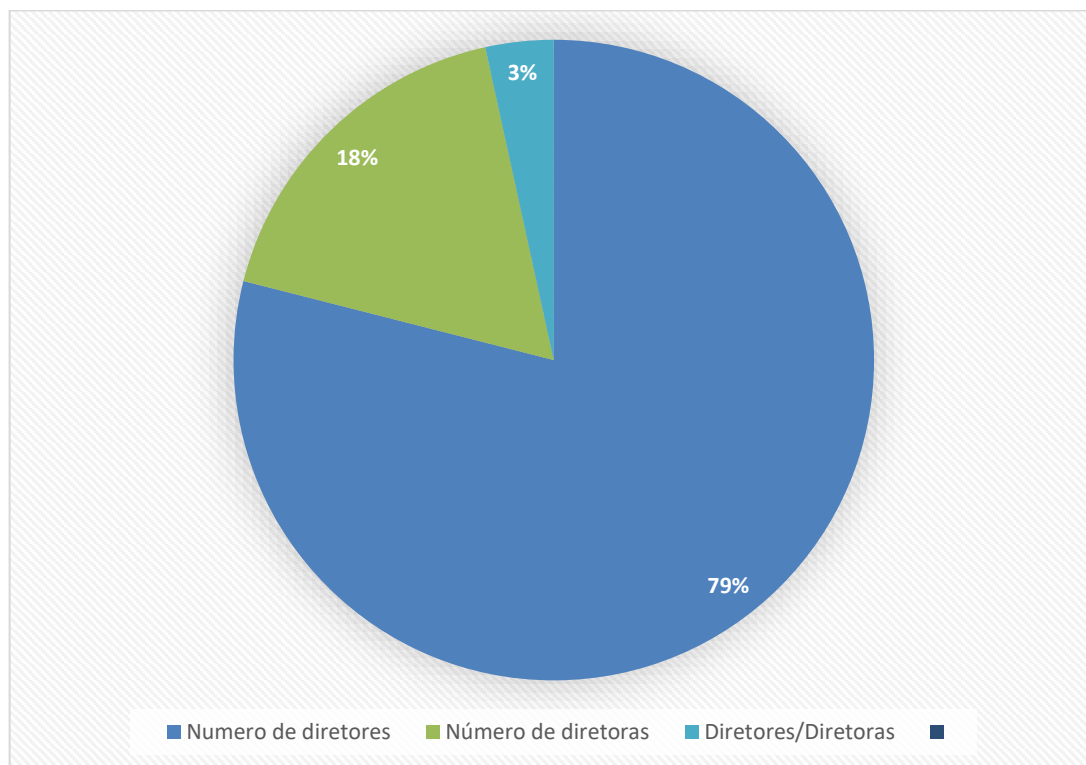
Número de produções total	1261	%
Número de diretores	998	79,14354
Número de diretoras	213	16,89136
Diretores/Diretoras	50	3,965107

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

O gráfico acima constata que nos maiores polos cinematográficos do país ocorre o mesmo efeito, uma grande porcentagem dos filmes é dirigida por homens, mantendo uma relação de causa e efeito com o restante do país. Podemos ver claramente depois dos gráficos apresentados, que o que acontece no eixo RJ-SP em relação as produções no Brasil, é expressivamente superior em relação ao restante do país, mostra como esse eixo domina de forma absurda o audiovisual, e que esse comportamento reflete em todo o país. Para

complementar esse pensamento, teremos que checar como esses estados foram nos anos de 2016 e 2017.

Gráfico 10 - Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 2016-2017



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Tabela 10 – Número Total de Diretoras/Diretores no Eixo RJ-SP nos anos de 2016-2017

Número de produções total	234	%
Número de diretores	183	78,96996
Número de diretoras	41	17,59657
Diretores/Diretoras	8	3,433476

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine).

Como Rio de Janeiro e São Paulo são as principais regiões produtoras do Brasil, é viável definir que para ocorrer de fato uma melhora na diversidade de gênero nesse setor, a lei do audiovisual precisa começar a de fato incentivar a diversidade de gênero dentro das produções nacionais, aumentar o espaço feminino nos principais cargos dessas produções, principalmente nas do eixo RJ-SP.

4.2 Comparativo sobre Diversidade de Gênero

Analisando todos os dados apresentados anteriormente, podemos perceber que os estados do Rio de Janeiro e São Paulo são os maiores centros produtores do cinema nacional, consequentemente, são os mais assistidos pela lei do audiovisual. Talvez seja uma relação de causa e efeito, e dessa forma podemos visualizar de uma perspectiva mais criteriosa em relação à diversidade cultural dentro dessas produções, mostrando uma nova relação de causa e efeito, entre como Rio de Janeiro e São Paulo constroem uma padronização criativa na escolha dos profissionais da área. Essa padronização criativa é fomentar uma visão com poucos vieses díspares, ou seja, deixar um pequeno grupo social ser dominante nas construções de uma produção de audiovisual. No Brasil é visivelmente perceptível que esse grupo social dominante é composto por homens.

As mulheres sempre tiveram uma maior dificuldade de entrar no mercado de trabalho quando se compara com os homens. Vários estudos mostram que a mulher tem menos chances de conseguir a mesma vaga de emprego do que um homem, que as mulheres ganham cerca de trinta por cento a menos que um homem para realizar o mesmo trabalho. No mercado audiovisual não é diferente, principalmente quando se trata de altos cargos, como o demonstrado neste estudo, o cargo de direção. Os dados listados anteriormente mostram que no Brasil, a cada filme que é dirigido por uma mulher, outros quatro são dirigidos por homens, e isso interfere de forma relevante em como a sociedade captura a imagem da mulher no cinema nacional.

A visão feminina dentro de uma produção cinematográfica fica muito restrita, expõe muito pouco o espectro de como uma mulher abordaria ou trataria certo assunto. Existem situações ou momentos históricos na qual somente uma mulher poderia traduzir para as grandes telas de forma extremamente precisa e relevante. Além desses aspectos, a abertura de espaços para as mulheres dentro do mercado audiovisual, ajuda a sociedade entender a importância da mulher de forma geral, podendo ajudar a expandir ideias e causas de extrema importância para os tempos atuais, como por exemplo, o feminismo.

Em 2016, a Ancine lançou um estudo que corrobora com essa diversidade raça e gênero na indústria cinematográfica brasileira, mostrando uma grande desigualdade nesses aspectos. Em mais de cento e quarenta filmes analisados, apenas 28 filmes foram dirigidos por

mulheres, ou seja, menos de vinte por cento. Como visto já neste trabalho, essa desigualdade não mostrou praticamente nenhum recuo significativo, mantendo os números da década de 90 até os dias atuais. O presente trabalho mostra como a lei do audiovisual teria que mudar em alguns de seus preceitos e a Ancine deveria criar uma melhor metodologia de critérios para aprovar projetos do cinema nacional, para que o estado se torne um agente mais importante dentro da Lei.

5 CONCLUSÃO

As políticas públicas culturais são extremamente importantes para a criação de uma sociedade mais igualitária, mais justa e com menos preconceitos. Os conceitos de políticas públicas culturais são razoavelmente recentes, tendo ainda muito a ser estudado e construído, principalmente no Brasil, um país com dimensões continentais e repleto de diferenças e costumes. A indústria do audiovisual ajuda e muito para expandir uma ideia ou um pensamento sobre determinado assunto, é uma ferramenta muito eficiente e importante para a disseminação ou a quebra de um comportamento. Com os dados apresentados anteriormente, é preciso refletir sobre como a indústria do cinema poderia ajudar com a quebra dos preconceitos que cercam as mulheres, como poderia valorizar a importância da mulher dentro da sociedade.

A lei do audiovisual, como a grande maioria das leis e outros mecanismos de incentivo e fomento a cultura, enfrenta certas dificuldades para estabelecer uma relação mais estável entre os agentes estatais e os agentes privados. O mercado tem interesse apenas na rentabilidade que alguma produção pode gerar, e por isso, é dever do estado mediar esses interesses mercadológicos com os interesses sociais de todas as classes. Infelizmente, com a lei do audiovisual, isso não tem ocorrido de forma correta como foi possível vislumbrar ao longo deste trabalho. O mercado audiovisual, em sua grande maioria, é dominado por homens, o que não interfere nos interesses do mercado, mas interferem de forma significativa para o bem estar de um grupo social extremamente importante, as mulheres.

Nesse momento que deveria ocorrer à interferência estatal para equilibrar e dar espaço para esse grupo social, visto que é de suma importância a ascensão das mulheres no mercado audiovisual para ser possível criar um país mais igualitário e que respeita de fato a pluralidade cultural. Se pegarmos a linha histórica da indústria do audiovisual no Brasil, é corriqueiro

notar que a grande parcela da população brasileira não é representada de maneira fiel aos seus costumes e visões de mundo.

É verdade que a criação da Ancine foi de extrema importância pra o audiovisual e também para a cultura e a expansão da mesma pelo país a fora, mas é preciso salientar que é necessárias melhorias no comportamento de escolha de projetos para receber o auxílio da lei do audiovisual, é preciso entender que a diversidade de gênero enriquece o cinema nacional e expande suas percepções em relação à própria criatividade. Os agentes públicos precisam explorar melhor essa janela de oportunidade de crescimento do cinema nacional, gerando uma grande influencia na forma de pensar da população em relação ao papel da mulher como diretora dentro de uma produção relevante. O mercado funciona de acordo com as regras financeiras e que explorem ao máximo as tendências de consumo, e para que as visões das mulheres comecem a ser identificadas como uma tendência de consumo é preciso os agentes estatais deem os primeiros passos.

O estudo anterior consegue buscar a ideia de que como os estados RJ e SP são os principais produtores cinematográficos, por serem as primeiras regiões produtoras no país e que por isso são as que mais recebem aporte financeiro de entidades privadas, talvez isso interfira na diversidade cultural das suas produções, enquanto as outras regiões nacionais ainda buscam seu espaço dentro do cenário cinematográfico, ou seja, pelo o histórico social, as mulheres não recebem apoio dos agentes privados e também não recebem apoio dos agentes estatais. Essas conclusões são possíveis graças aos gráficos estudados, que mostram que a cada cinco filmes produzidos apenas um é dirigido por uma mulher.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. *In*: RUBIN, A. A. C.; BARBALHO, A. A. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007.
- BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001.
- BOURDIEU, P. **Les structures sociales de l'économie**. Paris: Seuil, 2000.
- ANDER-EGG, E. **Política cultural a nível municipal**. Buenos Aires: Editorial Humanitas, 1987.
- VOLKERLING, M. Deconstructing the difference-engine: a theory of cultural policy. **The European Journal of Cultural Policy**, v. 2, n. 2, 1996.
- LIMA, M. M. A. B. *et al.* **Política e jurisdição constitucional**. Florianópolis: Conceito, 2012.
- BIGNOTTO, N. **Problemas atuais da teoria republicana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- CUNHA FILHO, F. H. **Políticas públicas como instrumental de efetivação de direitos culturais**. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2017.
- SILVA, V. P. **A cultura que eu tenho direito**: direitos fundamentais e cultura. Lisboa: Ed. Almadina, 2007.
- UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Anteprojeto da convenção sobre a proteção da diversidade de conteúdos culturais e expressões artísticas**, Paris 2004.
- BERNARD, F. Por uma definição do conceito de diversidade cultural. *In*: BRANT, Leonardo (Org.). **Diversidade Cultural**. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras Editora/Instituto Pensarte, 2005.
- CRENSHAW, K. W. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, 1991.
- DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1987.
- MILL, J. S. **Sistema de lógica dedutiva e indutiva**. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os Pensadores).
- TEIXEIRA, C. **Dicionário de políticas culturais**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- PACHECO, R. S. Agências reguladoras na infra-estrutura e na área social no Brasil: gênese e indistinções. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 28. **Anais...** Caxambu, 2004.
- BARBALHO, A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (Orgs.). **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: UFBA, 2013.
- LIMA, R. Apresentação - Oficinas do SNC. *In*: CALABRE, L. (Org.) **Oficinas do sistema nacional de cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

